BAYERISCHE STAATSOPER

NATIONALTHEATER MÜNCHEN

BLÄTTER DER BAYERISCHEN STAATSOPER

Herausgeber Staatsintendant Professor Rudolf Hartmann

SPIELZEIT 1964/65

Heft 7

Verantwortlich für den Inhalt (redaktioneller Teil): Dr. Hermann Frieß
für die Besetzungsseiten: Herbert List
Umschlag und graphische Gestaltung: Herbert Kern
Druck und Verlag: J. Gotteswinter, München 2, Amalienstraße 11
Anzeigenverwaltung: Anzeigen-Fackler, München 1, Weinstraße 4, am Rathaus, Telefon 22 62 21
Klischee: Süddeutsche Graphische Kunstanstalt, München, Liebherrstraße 5
Nachdruck aus dem Heft nur nach vorheriger Übereinkunft gestattet
Preis 1,– DM



Far niente

Zeichnung von Louis Constantin Guys (1805 – 1892)

Verdis »La Traviata«

Von Arthur Scherle

Als sich Verdi im Jahre 1852 in Paris aufhielt, erlebte er den sensationellen Erfolg von Alexandre Dumas' Theaterstück »Le Dame aux camélias«. Auch den italienischen Maestro beeindruckte dieses Stück tief, das damals auf zahlreichen Bühnen Europas zur Diskussion gestellt wurde. – Verdi beauftragte sofort seinen Librettisten Francesco Maria Piave, eine Opernfassung des französischen Schauspiels anzufertigen. Das Textbuch wurde ausgearbeitet, während sich Verdi noch mit der Partitur seines »Troubadour« beschäftigte, der am 19. Januar 1853 in Rom seine enthusiastisch bejubelte Uraufführung erlebte. Der Maestro widmete sich mit großem Eifer der Ausarbeitung seiner Partitur. Teile der »Traviata« waren schon vor der Premiere des »Troubadour« fertig. Verdi schrieb seine Oper teils in Genua teils auf seinem Landgut Sant' Agata und in Venedig. Meist hatte er seinen Librettisten Piave um sich. – Man darf auch im Falle der »Traviata« eine starke Einflußnahme des Komponisten auf die endgültige Gestaltung des Operntextes annehmen, wie dies ja auch für die Oper »Macbeth« oder bei dem projektierten »König Lear« belegt ist. So ist Violettas große Szene und Arie am Schluß des ersten Aktes zweifellos auf Verdis Initiative in das Werk eingebaut worden. – Verdi soll den größten Teil der Partitur in der kurzen Zeit von sechs Wochen ausgearbeitet haben. Für die Instrumentation brauchte er gar nur eine Woche.

Mit gemischten Gefühlen erwartete der Maestro den Tag der Uraufführung seines Werkes, die am 6. März 1853 im Teatro Fenice in Venedig stattfand. Meinungsverschiedenheiten mit dem Intendanten des Theaters über die Besetzung verschiedener Rollen waren kein gutes Omen für die Premiere. – Die Uraufführung am 6. März war, nach Verdis eigenem Urteil, ein »Fiasko«, wie er in mehreren Briefen betont hat: »La Traviata erlebte gestern ein Fiasko. Ob die Schuld auf meiner Seite liegt oder auf der der Sänger, das wird die Zeit lehren.« Die Zeit hat entschieden und heute erkennen wir: Das »Fiasko« der Uraufführung war vor allem ein »Durchfall« des Publikums, das ein Meisterwerk der Opernliteratur nicht verstanden hatte. Ähnlich wie bei Beethovens »Fidelio«, Rossinis »Barbier«, Cornelius' »Barbier von Bagdad« und Bizets »Carmen« haben die Opernfreunde später ihr Urteil revidiert. Im Falle der »Traviata« stellte sich der Erfolg bereits ein Jahr nach dem »Fiasko« ein: bei einer Inszenierung im Teatro San Benedetto im Jahre 1854. Seit dieser Zeit gehört die Oper zu den beliebtesten Werken des Opernrepertoires.



Skizzen zu einem Gemälde Verdis
Von Giovanni Boldini
Im Besitz der Sammlung F. Piceni, Mailand

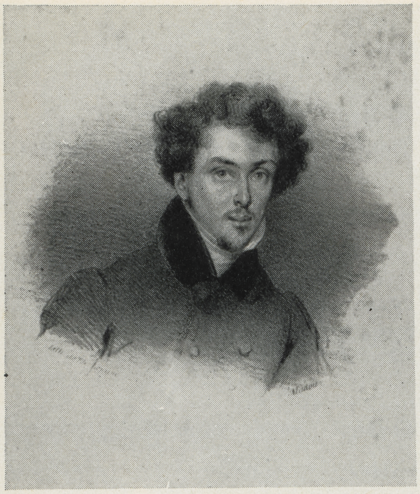
Wie ist nun der »Durchfall« von »La Traviata« bei der Uraufführung zu erklären? Eine Beantwortung dieser Frage erschließt uns auch die Eigenart des Stils dieser Oper. Die allgemein verbreitete Ansicht, die Fehlbesetzung verschiedener Partien des Werkes habe das »Fiasko« herbeigeführt, ist nur zum Teil richtig. Zweifellos glaubte man der wohlbeleibten Signora Salvini-Donatelli, die die erste Violetta sang, den »Schwindsuchtstod« im letzten Akte nicht. Als Sängerin vermochte sie jedoch das Publikum, wenigstens zum Teil, zu überzeugen. So wurde ihre Interpretation von Violettas großer Arie am Schluß des ersten Aktes lebhaft beklatscht. Eine völlige Fehlbesetzung war allerdings die Rolle des Vaters Germont mit Felice Varesi. Und gerade dieser Bariton erlaubte es sich, Verdi zu schulmeistern, indem er dem Compositore vorwarf, er habe es in »La Traviata nicht verstanden, sich der künstlerischen Mittel zu bedienen, die ihm eigentlich zu Gebote

stehen.« – Viel stärker als die unbefriedigende Besetzung dieser Rolle dürfte der auf der konservativen Opernbühne Italiens ungewohnte Stoff zum Mißerfolg des Werkes beigetragen haben: die Handlung spielt ursprünglich in der Mitte des 19. Jahrhunderts und hat eine Kurtisane als Zentralfigur. Verdi selber empfand den Zeitbezug, »une sogetto dell' epoca« zu vertonen, als besonderen Reiz; die Kritik warf ihm die »Unsittlichkeit« des Stoffes vor: seine Musik verherrliche eine »unsittliche Leidenschaft«. – Man darf nicht übersehen, daß damals die Frauenemanzipation in Italien viel weniger fortgeschritten war als etwa in Frankreich, wo George Sand und andere Schriftsteller die »freie Liebe« anpriesen und deshalb auch ein Theaterstück wie Dumas' »Kameliendame« eine starke Resonanz finden konnte. – Die Italiener vermißten damals in »La Traviata« die bei Opernsujets erwartete »Poesie des Stoffes«. Heute, über hundert Jahre nach der Uraufführung des Werkes, verstehen wir die Verblüffung der Zeitgenossen über die Neuheit und Eigenart der Oper. Hatte doch der Maestro bisher meist nur heroische Sujets vertont, die in die nationale Geschichte Italiens oder – wie beim »Troubadour« – in ein romantisiertes Mittelalter zurückführen. Im Falle der Oper »Luisa Miller« – nach Schillers »Kabale und Liebe« – hatte er sich allerdings schon einmal für ein zeitgenössisches Sujet entschieden.

Dem Textdichter ist es gut gelungen, das fünfaktige Schauspiel »Die Kameliendame« zu dem dreiaktigen Libretto der Oper umzugestalten. Das französische Theaterstück von Dumas geht auf einen 1848 entstandenen Roman zurück, der so erfolgreich war, daß sich der Dichter entschloß, sein Werk zu dramatisieren. Dem Roman liegt eine wahre Begebenheit aus dem Leben der Kurtisane Marie Duplessin zugrunde, deren tragisches Geschick damals in Paris viel Aufsehen erregt hat. Im Roman sowie im Drama erscheint die Duplessin unter dem Namen Marguerite Gauthier. Dumas ist in seinen Romanen und Dramen ein kritischer Schilderer der Pariser Gesellschaft. Er kämpfte für die Frauenemanzipation und gegen die Prüderie des französischen Bürgertums. Oft behandelt er in seinen Werken: Prostitution, Ehebruch und das Leben der »Halbwelt« (Der Begriff »demi – monde« stammt von ihm!). Dumas erzählt in seinem Roman die Geschichte der Marguerite Gauthier mit heute stark antiquiert wirkender Rührseligkeit. Er will dabei nicht das »Laster verherrlichen«, sondern zeigen, daß »wirkliche Liebe auch das Laster« überwinden könne:

»Was berichtet werden muß . . . wird nicht aus Freude am Unmoralischen erzählt, sondern weil es die Wahrheit ist, und wenn wir es nicht vorziehen, lieber zu schweigen, so nur deshalb, weil wir glauben, daß man doch von Zeit zu Zeit an das Elend dieser armen Wesen denken sollte, die man verdammt, ohne sie gehört zu haben, und die man verurteilt, ohne sich um ein gerechtes Urteil bemüht zu haben . . . Ich ziehe aus dieser Erzählung nicht die Folgerung, daß jedes Mädchen von der Art Marguerites fähig sei, das zu tun, was sie getan hat, . . . aber ich habe festgestellt, daß es in ihrem Leben eine wirkliche Liebe gab, daß sie dafür gelitten hat und daß sie dafür gestorben ist . . . Ich bin kein Apostel des Lasters, aber ich werde mich immer zum Echo eines echten Unglücks machen . . .«

In Verdis Oper ist von dem moralpredigendem Pathos und der Gesellschaftskritik des Romans glücklicherweise nichts zu spüren. Den Maestro ergriff das Schicksal der schönen Kurtisane, die in stillem Heroismus ihr bisheriges Leben überwindet und sich zu echter Liebe und Entsagung durchringt. Wahrscheinlich fühlte sich Verdi auch durch gewisse Parallelen zwischen dem Schicksals Violetta Valerys und dem seiner damaligen Geliebten



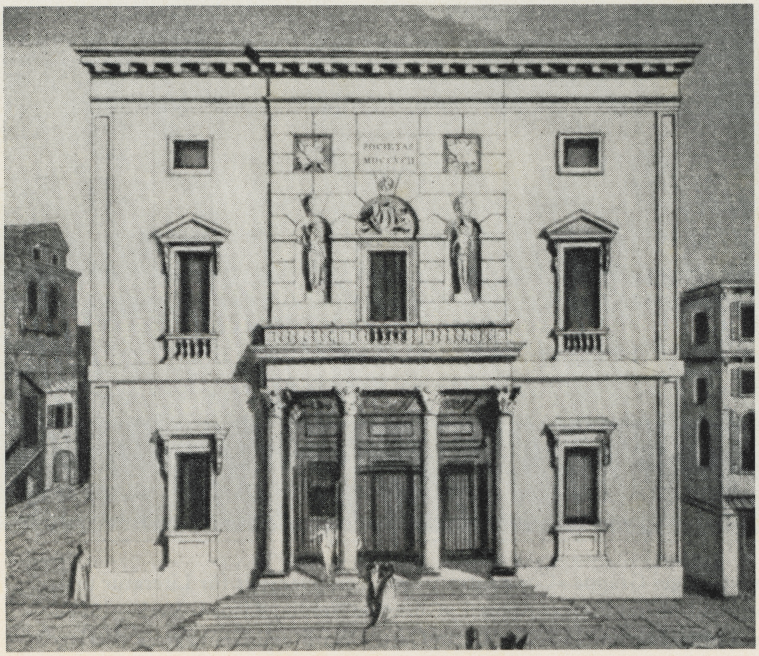
Alexandre Dumas, der Jüngere
Sein Theaterstück »Die Kameliendame«
liegt dem Libretto Piaves zugrunde



Fanny Salvini-Donatelli
Die erste Violetta bei der Uraufführung
im Theater La Fenice in Venedig



Francesco Maria Piave (1810 – 1876)
schrieb die Libretti von »Ernani«, »Die beiden Foscari«, »Macbeth«, »Der Korsar«, »Stiffelio«, »Rigoletto«, »La Traviata«, »Simone Boccanegra«, »Aroldo« und »Macht des Schicksals«



Das Theater La Fenice in Venedig
Hier wurden Verdis Opern »Ernani« 1844, »Attila« 1846, »Rigoletto« 1851, »La Traviata« 1853 und »Simone Boccanegra« 1857 uraufgeführt

und späteren Gemahlin Giuseppina Strepponi zu dem Traviata-Sujet hingezogen (Die Strepponi war früher die Geliebte des Scala-Impresario Merelli). Das Verhältnis zwischen dem gefeierten Maestro und der Sängerin erregte damals gerade die Gemüter seiner Landsleute in Verdis Heimatort Busseto.

Die Gestalt der Violetta und deren Seelendrama steht im Mittelpunkt von Verdis Oper. Der Maestro erkannte sofort, daß das Sujet einen musikalischen Stil erfordere, der von den bisherigen Normen abweicht. Nicht die äußere Handlung steht im Mittelpunkt des Interesses; Verdi verbindet in seiner »Traviata« den Typus der Belcantooper mit dem der psychologischen Oper. Er bereitet damit das Terrain für die opéra lyrique und die Werke Puccinis vor. Dies ist die große, in die Zukunft weisende Bedeutung seiner »Traviata«.

Der psychologischen Durchlotung der Charaktere ist ein verfeinerter Kompositions- und Instrumentationsstil angemessen. Bezeichnenderweise leiten Instrumentalvorspiele von Kammermusikalischer Intimität den ersten und dritten Akt der Oper ein. Verdi meidet in seiner Partitur das lärmende Pathos und erstrebt eine Orchesterbehandlung von kammermusikalischer Durchsichtigkeit. Erstaunliche Fortschritte macht seine Kunst der Ensemblebehandlung. Als Beispiel dafür sei das ausgedehnte zweite Finale genannt, das im Ballsaal Flora Bervoix' spielt: Verdi legitimiert sich als Meister des Parlando. Insofern ist »La Traviata« eine wichtige Vorstufe zum »Falstaff«. Zukunftweisend in den Ensembles ist die Verflechtung der einzelnen Vokalstimmen, die verschiedenen Stimmungsgehalte zum Ausdruck bringen, in kunstvoller Polyphonie. Diskret begleitet das Orchester unter Bevorzugung von intimen Piano- und Pianissimo-Effekten. Daß die Traviata-Partitur Musik enthält, die »zur Seele geht«, wie es Marcel Proust einmal formuliert hat, beweist vor allem der letzte Akt mit den Szenen der sterbenden Violetta. Der Schwerpunkt des dramatischen Vorgangs liegt allerdings, wie in der italienischen Oper allgemein üblich, auch in diesen Szenen auf dem ausdrucksvoll geführten Belcanto: in den Kantilenen Violettas. – Aber auch die Virtuosität, allerdings nicht als Selbstzweck sondern im Dienste des dramatischen Ausdrucks verwendet, kommt in »La Traviata« zur Geltung. Man denke an die große Arie Violettas am Schluß des ersten Aktes. Diese Arie, die sehr hohe Anforderungen an die Gesangskunst der Interpretin stellt, gehört zu den Glanznummern zahlreicher Primadonnen.

Die Bayerische Staatsoper bringt nach einigen Vorstellungen in Italienisch die deutsche Erstaufführung von Verdis »La Traviata« in der deutschen Textübertragung von Joachim Popelka und Georg Winkler. Der neue deutsche Text tritt an die Stelle der über hundert Jahre alten Übersetzung von Natalie von Grünhof, die heute nicht mehr den Ansprüchen genügt, die man an die deutschsprachige Fassung eines solchen Meisterwerkes der Opernliteratur stellen muß. Er zeichnet sich durch die gute Sangbarkeit, sinngemäße Phrasierung und eine größere Nähe zum italienischen Originaltext aus.

Literatur- und Fotoangabe: Georges Grappe »Constantin Guys« Verlagsanstalt für Literatur und Kunst – S. 83 und 85 (oben und Mitte) Franco Abbiati »Giuseppe Verdi«, Ricordi Verlag 1959; unten links Theatermuseum München; unten rechts Carlo Gatti »Verdi nelle immagini«, Verlag Garganti – S. 87, 88 Hans Günter Nöcker, Hildegard Hillebrecht / S. 89 Jess Thomas, Foto (3) Betz – S. 90 Lilian Benningsen, Max Proebstl / S. 91 Lilian Benningsen, Richard Holm, Antonie Fahberg, Raimund Grumbach, Lotte Schädle, Mino Yahia, Foto (2) Toepffer.

185 Jahre

BAYERISCHE STAATSBANK

Individuelle und fachkundige Beratung in allen Geld- und Vermögensfragen

Sorgfältige Erledigung sämtlicher Bankgeschäfte

DIREKTORIUM UND HAUPTSITZ MÜNCHEN
Kardinal-Faulhaber-Straße 1
14 STADTZWEIGSTELLEN IN MÜNCHEN
Niederlassungen in allen größeren Städten Bayerns und der Pfalz

DIE BANK FÜR ALLE



Nach dem erfolgreichen Erstabdruck von Walter Panofskys Strauss-Biographie in der »Süddeutschen Zeitung« nun in einer erweiterten und eingreifend überarbeiteten Buchausgabe mit Materialanhang, biographischer Tabelle, Uraufführungsdaten, Bibliographie u. Register

360 Seiten mit 16 Abb. auf Kunstdruck. Ln. DM 19.80

Das faszinierende Lebensbild einer der bedeutendsten Künstlerpersönlichkeiten Münchens und des 20. Jahrhunderts aus der Feder eines bekannten Musikkritikers PIPER

Modische Neuheiten



Sportliche und elegante Moden
Exklusiv-Modelle aus Paris
Große Abteilung für Cocktail- und Abendkleider

von fürstenberg

Residenzpassage – gegenüber der Oper
Zugang auch Theatinerstraße

Wenn Sie gute Musik lieben

stellen Sie auch höchste Ansprüche an die Schallplattenwiedergabe in Ihrem Heim. Sie wünschen eine Tonwiedergabe von größter Reinheit und originalgetreuer Klangfarbe. Eine Thorens-Anlage erfüllt Ihre Forderungen vollkommen: Denn bei diesen HiFi-Stereo-Ketten stellt nicht eine Firma ihre Geräte zusammen, sondern anerkannte Spezialfirmen aus Europa und den USA vereinigen ihre Spitzengeräte zu Musikanlagen, die den Fachmann in gleicher Weise begeistern wie den anspruchsvollen Musikliebhaber.

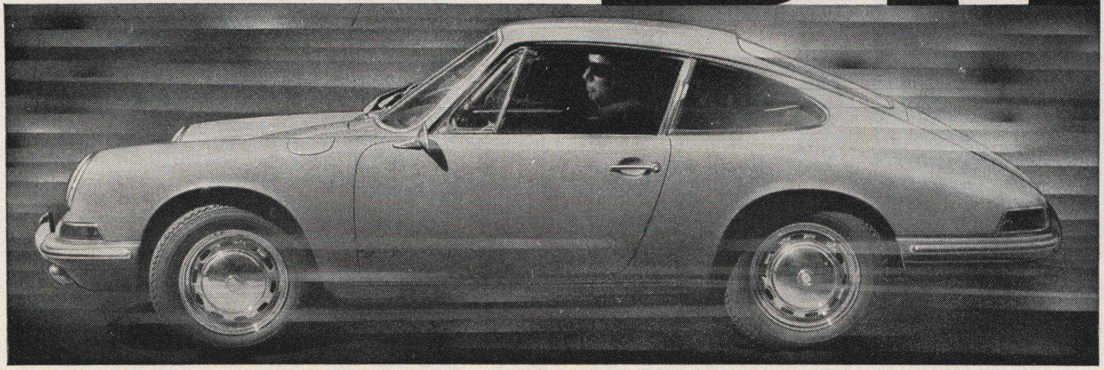
Gönnen Sie sich den Genuß, Ihre Lieblingsplatten im Thorens-Studio München 23, Leopoldstraße 19, einmal in Ruhe anzuhören. Wir versichern Ihnen, daß Sie eine solche Darbietung außerhalb des Konzertsaales noch nicht gehört haben. Die Vorführung und Beratung ist für Sie völlig unverbindlich.

Gute Musik — richtig hören **THORENS**

PORSCHE **911**

Das Werk mit dem verpflichtenden Namen präsentiert ein neues Coupé europäischer Elite — Porsche 911

Sechszylindermotor
Leistung 130 PS (DIN)
5-Gang-Vollsynchrongetriebe
Höchstgeschwindigkeit 210 km/h



MAHAG **Porsche-Großhändler** **8 München 8, Schleibingerstraße, Telefon 4 59 51**

BAYERISCHE STAATSOPER

NATIONALTHEATER MÜNCHEN

Dienstag, 20. April 1965

WOZZECK

Oper in 15 Bildern

Text nach Georg Büchners gleichnamigem Drama

Musik von

ALBAN BERG

Musikalische Leitung: Heinrich Hollreiser

Inszenierung: Rudolf Hartmann

Bühnenbild: Helmut Jürgens †

PERSONEN

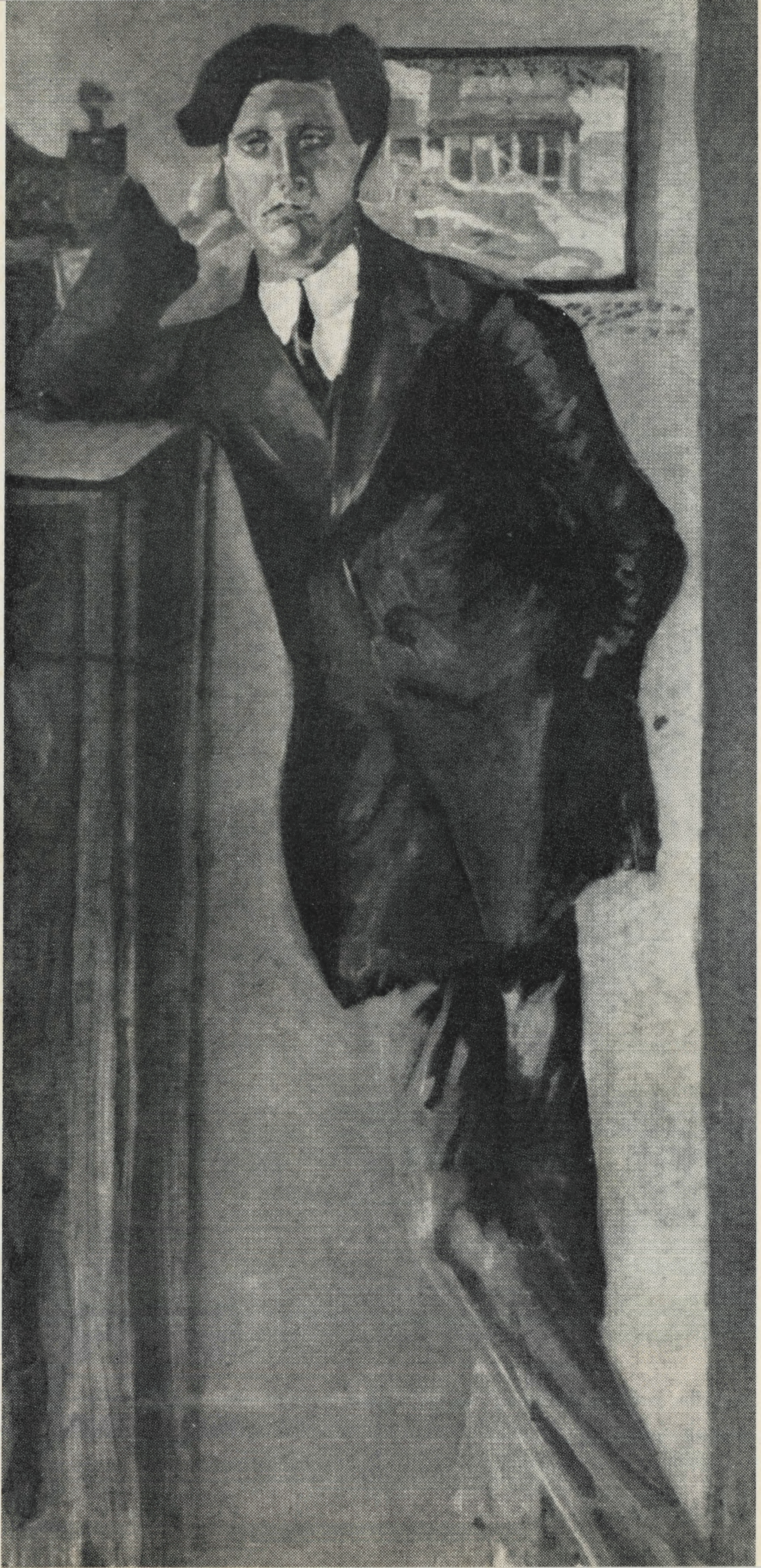
Wozzeck	Albrecht Peter
Tambourmajor	Franz Klarwein
Andreas	Lorenz Fehenberger
Hauptmann	Paul Kuen
Doktor	Karl Christian Kohn
1. Handwerksbursch	Max Proebstl
2. Handwerksbursch	Josef Knapp
Narr	Walther Carnuth
Marie	Annelie Waas
Margret	Marie Luise Gilles
Mariens Knabe	Cordula Schrenk
Soldat	Heinrich Weber

Das Werk ist erschienen im Verlag B. Schott's Söhne, Mainz

Technische Leitung: Emil Buchenberger
Beleuchtung: Ulrich Eckert und Josef Plöckl
Anfertigung der Dekorationen:
Ludwig Hornsteiner

Chöre: Wolfgang Baumgart
Masken: Georg Rasche
Inspektion: Horst Wruck
und Ernst Weitzenböck

Beginn 20 Uhr — Keine Pause — Ende 21 3/4 Uhr



ALBAN BERG
geboren am 5. Februar 1885 in Wien
gestorben am 24. Dezember 1935 in Wien
Gemälde von Arnold Schönberg,
dem Lehrer und Freund des Komponisten
im Besitz des Historischen Museums der Stadt Wien

Wozzeck

Bemerkungen von Alban Berg (1927)

Es fällt mir schwer, der Bitte, etwas über meine Oper »Wozzeck« zu sagen, heute nachzukommen; heute, wo es 12 Jahre her sind, daß ich sie zu komponieren begann. Auch ist indessen so unendlich viel darüber geschrieben worden, daß ich – besonders auf allgemeinem Gebiet – nichts zu sagen hätte, was nicht schon irgendwo gesagt worden ist. So daß ich, täte ich's dennoch, zum Plagiator meiner eigenen Kommentatoren werden müßte; etwas, was man von mir – ausgerechnet von mir – doch nicht verlangen wird.

Einzig könnte mich reizen, einen Irrtum richtigzustellen, der gleich beim Bekanntwerden meiner Oper aufgetaucht war und seither allgemeine Verbreitung gefunden hat.

Es ist mir nicht im Schlaf eingefallen, mit der Komposition des »Wozzeck« die Kunstform der Oper reformieren zu wollen. Ebensowenig wie dies Absicht war, als ich sie zu komponieren begann, ebensowenig habe ich je das, was dann entstanden war, für etwas gehalten, was für ein weiteres Opernschaffen – sei es das eigene oder das anderer Komponisten – vorbildlich sein sollte, und auch nicht angenommen oder gar erwartet, daß der »Wozzeck« in diesem Sinne »Schule machen« könnte.

Abgesehen von dem Wunsch, gute Musik zu machen, den geistigen Inhalt von Büchners unsterblichem Drama auch musikalisch zu erfüllen, seine dichterische Sprache in eine musikalische umzusetzen, schwebte mir in dem Moment, wo ich mich entschloß, eine Oper zu schreiben, nichts anderes, auch kompositionstechnisch nichts anderes, vor, als dem Theater zu geben, was des Theaters ist, das heißt also, die Musik so zu gestalten, daß sie sich ihrer Verpflichtung, dem Drama zu dienen, *in jedem Augenblick* bewußt ist – ja, weitergehend: daß sie alles, was dieses Drama zur Umsetzung in die Wirklichkeit der Bretter bedarf, aus sich allein herausholt, damit schon vom *Komponisten* alle wesentlichen Aufgaben eines idealen Regisseurs fordernd. Und zwar all dies: unbeschadet der sonstigen absoluten (rein musikalischen) Existenzberechtigung einer solchen Musik, unbeschadet ihres durch nichts Außermusikalisches behinderten Eigenlebens.

Daß dies mit Heranziehung von mehr oder weniger alten *musikalischen Formen* geschah (was als eine der hauptsächlichsten meiner angeblichen Opernreformen angesehen wurde), ergab sich ganz von selbst.

Schon die Notwendigkeit, von den 26 losen, teils fragmentarischen Szenen Büchners eine Auswahl für mein Opernbuch zu treffen, hiebei Wiederholungen, soweit sie musikalisch nicht variationsfähig waren, zu vermeiden, weiter diese Szenen eventuell zusammenzuziehen und aneinanderzureihen und sie gruppenweise in Akte zusammenzufassen, stellte mich – ob ich wollte oder nicht – vor eine mehr musikalische als literarische Aufgabe, also vor eine Aufgabe, die nur mit den Gesetzen der musikalischen Architektonik zu lösen war und nicht mit denen der Dramaturgie.

Die durch eine solche Auswahl und Zusammenziehung erübrigten 15 Szenen nun aber abwechslungsreich zu gestalten, wodurch allein ihre musikalische Eindeutigkeit und Einprägsamkeit gewährleistet erscheint, verbot aber erst recht, so wie dies häufig üblich ist, sie lediglich auf ihren literarischen Inhalt hin fortlaufend »durchzukomponieren«. Eine absolute, in der Struktur noch so reiche, das dramatische Geschehen noch so treffend illustrierende Musik hätte nicht verhindern können, daß sich schon nach einer kleinen Auswahl von auf diese Weise komponierten Szenen das Gefühl musikalischer Monotonie bemerkbar gemacht hätte, ein Unlustgefühl, das durch die Serie von einem Dutzend Zwischenaktmusiken, die *formell* auch nichts anderes böten als die Erfüllung der Konsequenzen einer solchen musikalisch illustrativen Schreibweise, nur noch eine bis zur Langeweile gesteigerte Verschärfung erfahren hätte. Und Langeweile ist doch das letzte, was man im Theater empfinden darf!

Indem ich nun der gebieterischen Forderung, auch musikalisch jeder dieser Szenen, jeder der dazugehörigen Zwischenaktmusiken (sei es in Form von Vor-, Nach-, Überleitungs- und Zwischenspielen) sowohl ihr eigenes, unverkennbares Gesicht als auch Abrundung und Geschlossenheit zu geben, gehorchte, ergab sich von selbst die Heranziehung alles dessen, was eine solche Charakteristik einerseits und Geschlossenheit anderseits verbürgt: die vielbesprochene Heranziehung alter und neuer musikalischer Formen und damit auch solcher sonst nur in der absoluten Musik verwendeten.

Ihre Einbeziehung in das Gebiet der Oper mag in mancher Hinsicht und in einem so großen Ausmaß ungewöhnlich, ja neu gewesen sein; ein *Verdienst* aber war es, nach dem, was ich hier gesagt habe, nicht! So daß ich die Behauptung, ich hätte mit derlei Neuerungen die Kunstform der Oper reformiert, entschieden zurückweisen kann und muß.

Da ich aber durch diese Erklärung mein Werk nicht selbst verkleinern will, was ja andere, die es nicht so gut kennen, viel besser besorgen, will ich gerne etwas verraten, was ich dennoch als mein ausschließliches Verdienst ansehe:

Mag einem noch so viel davon bekannt sein, was sich im Rahmen dieser Oper an musikalischen Formen findet, wie das alles streng und logisch »gearbeitet« ist, welche Kunstfertigkeit selbst in allen Einzelheiten steckt ... von dem Augenblick an, wo sich der Vorhang öffnet, bis zu dem, wo er sich zum letztenmal schließt, darf es im Publikum keinen geben, der etwas von diesen diversen Fugen und Inventionen, Suiten- und Sonatensätzen, Variationen und Passacaglien merkt, keinen, der von etwas anderem erfüllt ist als von der weit über das Einzelschicksal Wozzecks hinausgehenden Idee dieser Oper. Und das – glaube ich – ist mir gelungen!

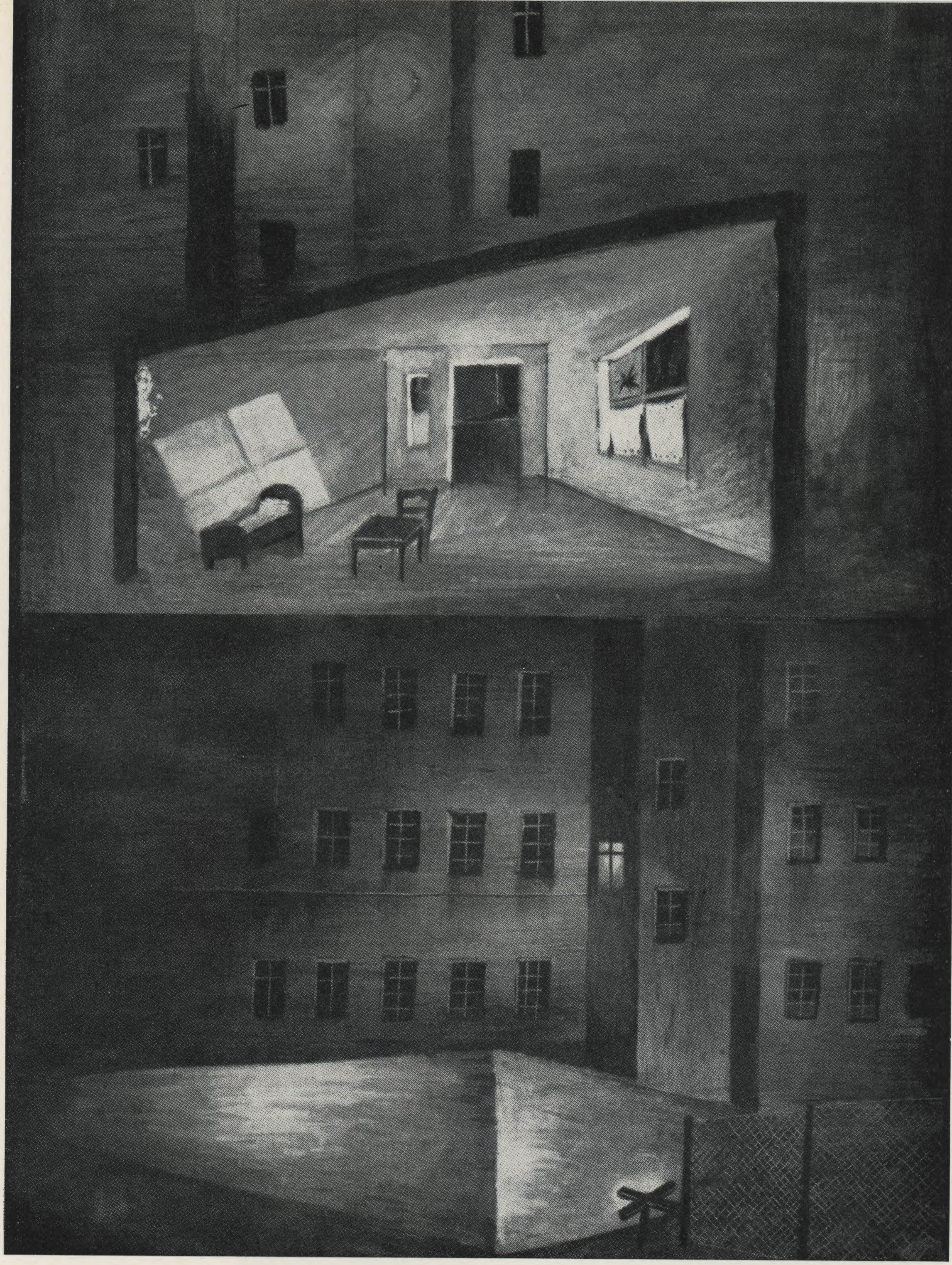
Musikalische und szenische Übersicht zu Alban Bergs »Wozzeck«

Szenisches				
Szene	Szenen-übergang	Ort	Personen	Themenfolge
I. Akt				**5 Charakterstücke**
1		Zimmer des Hauptmanns	Hauptmann und Wozzeck	»Der Hauptmann«
	1 zu 2			
2		Freies Feld Die Stadt in der Ferne	Andres und Wozzeck	»Andres«
	2 zu 3			
3		Mariens Stube	Marie und Margret später Wozzeck	»Marie«
	3 zu 4			
4		Studierstube des Doktors	Doktor und Wozzeck	»Der Doktor«
	4 zu 5			
5		Straße vor Mariens Wohnung	Marie und der Tambourmajor	»Der Tambourmajor«
II. Akt				Symphonie in 5 Sätzen
1	von 1	Mariens Stube	Marie und ihr Kind, später Wozzeck, Marie wieder allein	Ein I. Sonatensatz
	1 zu 2			
2		Straße in der Stadt	Hauptmann und Doktor, später Wozzeck	Fantasie und Fuge über 3 Themen
	2 zu 3			Largo für Kammerorchester
3		Straße vor Mariens Wohnung	Marie und Wozzeck	
	3 zu 4			
4		Wirtshausgarten	Burschen, 2 Handwerksburschen, Soldaten, Andres, Tambourmajor, Mägde, Marie, später Wozzeck, und Narr	Scherzo für das große Orchester, Wirtshausmusik auf der Bühne
	4 zu 5			
5		Wachstube in der Kaserne	Soldaten, unter ihnen Wozzeck und Andres, später der Tambourmajor	Rondo con Introchezione
III. Akt				**6 Inventionen**
1		Mariens Stube	Marie allein	
	1 zu 2			1. über ein Thema
2		Waldweg am Teich	Marie und Wozzeck	2. über einen Ton
	2 zu 3			
3		Schenke	Wozzeck, Burschen und Dirnen, darunter Margret	3. über einen Rhythmus
	3 zu 4			
4		Waldweg am Teich	Wozzeck allein, später Hauptmann und Doktor	4. über einen Sechsklang
	4 zu 5			5. in einer Tonart
5		Straße vor Mariens Wohnung	Kinder	6. über eine gleichmäßige Bewegung
nach 5				

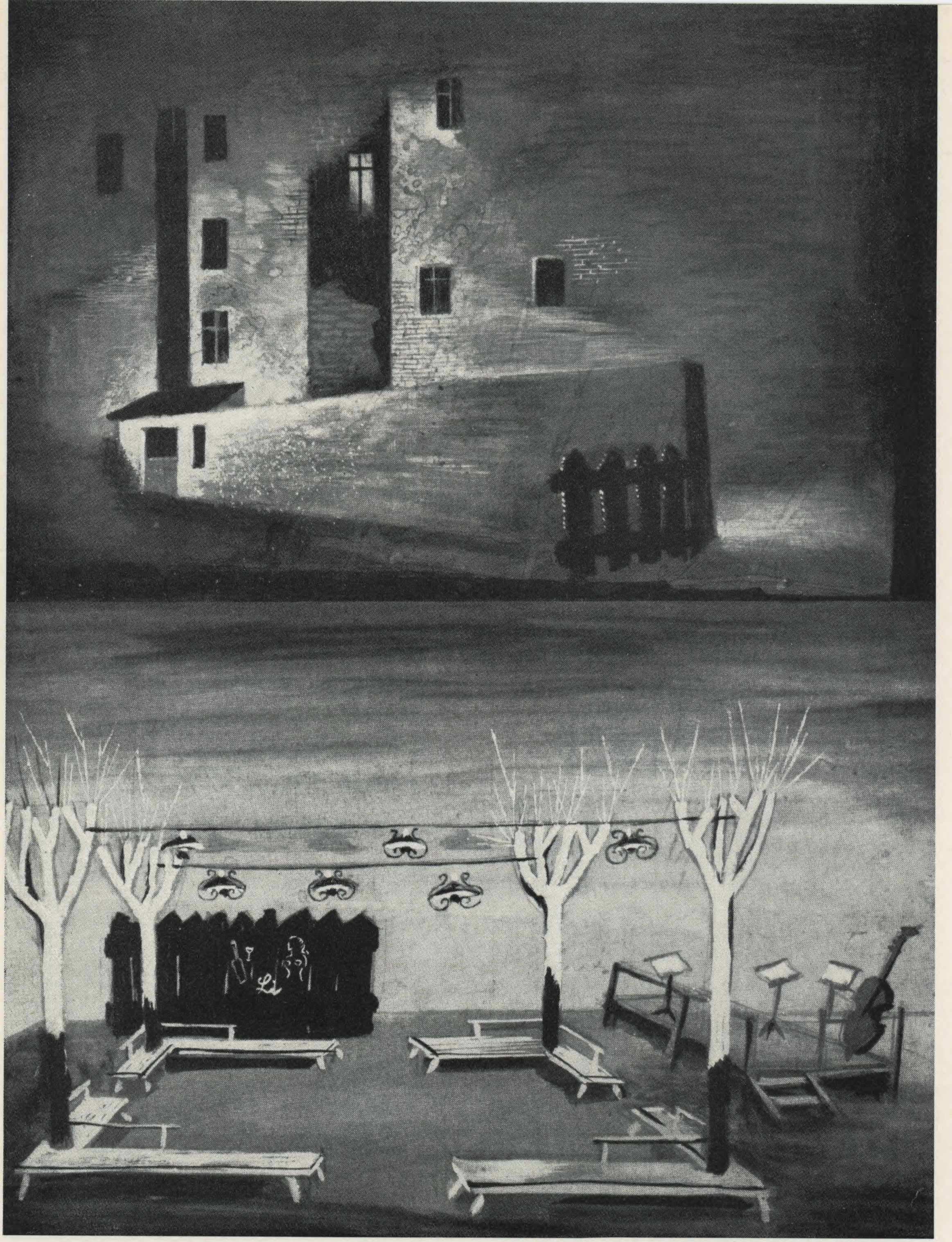
Musikalisches Kompositorische Reihenfolge	Handlungsgrundlagen
Suite: Präludium, Sarabande, Kadenz (Br), Gigue, Kadenz (K-Fg), Gavotte, Double I, Double II, Aire, Reprise des Präludiums im Krebsgang, Finale bzw. Durchführung der Suite	Wozzeck rasiert den Hauptmann: Gespräch über den Menschen und seine Moral. — »Es muß was Schönes sein um die Tugend, Herr Hauptmann. Aber ich bin ein armer Kerl!«
Rhapsodie über die Folge von 3 Akkorden, dazu das dreistrophige Jägerlied des Andres; Nachspiel der Rhapsodie und	Wozzeck und Andres schneiden Weiden. Wozzeck wird von Angstträumen und phantastischen Gesichten geängstigt. — »Der Platz ist verflucht! Ein Feuer fährt von der Erde in den Himmel.«
beginnende Militärmusik (hinter der Szene) Militärmarsch (dazu Gespräch zwischen Marie und Margret); Marie allein; Wiegenlied; 1. Szene zwischen Marie und Wozzeck	Marie winkt dem vorbeimarschierenden Tambourmajor. Streit mit der Nachbarin Magret. Wozzeck kommt und erzählt von seinen Gesichten. — »Der Mann! So vergeistert! Er hat sein Kind nicht angesehen!«
Überleitung	
Passacaglia (bzw. Chaconne): ein Thema mit 21 Variationen	Der Doktor experimentiert mit Wozzeck. — »Er ist ein int'ressanter Fall! — Er hat eine schöne fixe Idee! Sehr schön ausgebildet!«
Andante affetuoso	Begegnung Tambourmajor und Marie. — »Sieht dir der Teufel aus den Augen?«
Kurze Einleitung vor Öffnung des Vorhangs Exposition; 1. Reprise: Durchführung; 2. Reprise: Beginn; Fortsetzung und Coda	Marie bewundert eitel die ihr vom Tambourmajor geschenkten Ohrringe, Wozzeck bemerkt das Geschenk und verläßt das Haus.— »Wir arme Leut'!«
Die ersten zwei Themen; das dritte; die Fuge; Nachspiel der Fuge und	Doktor, Hauptmann und Wozzeck vor der Kaserne: Anspielungen auf den Tambourmajor. — »Man könnte Lust bekommen, sich aufzuhängen! Dann wüßte man woran man ist!«
Largobeginn (Das Kammerorchester [abseits] in der Besetzung von Schönbergs Kammersymphonie; dazu hie und da das ganze große Orchester)	Auseinandersetzung zwischen Wozzeck und Marie. — »Der Mensch ist ein Abgrund, es schwindelt einem, wenn man hinunterschaut . . .«
Scherzo (Ländler); Trio I (Lied des 2. Handwerksburschen); Scherzo II (Walzer); Trio II (Chor der Burschen und Lied des Andres); Scherzo I; Trio III (quasi Reprise des 1. Lieds des 2. Handwerksburschen in Form einer Choralbearbeitung = Predigt des 2. Handwerksburschen); Scherzo II	Marie und Tambourmajor beim Tanz, von Wozzeck beobachtet. — »Alles wälzt sich in Unzucht übereinander.«
Introduktion = Beginn des Chors der schlafenden Soldaten; Fortsetzung und Dialog zwischen Wozzeck und Andres; Rondo martiale	Der angetrunkene Tambourmajor gerät mit Wozzeck in Streit. — »Mein Herr und Gott, führe uns nicht in Versuchung.«
Offene Szene ohne Musik	
Offene Szene ohne Musik Thema, 7 Variationen und Fuge; Schluß der Fuge	Marie liest in der Bibel. — »Heiland, Du hast Dich ihrer erbarmt, erbarme Dich auch meiner!«
Orgelpunkt bzw. liegende Stimme auf H	Wozzeck ersticht Marie. — »Wie der Mond rot aufgeht! — Wie ein blutig Eisen!«
Kurze Überleitung	
Polka schnell für Pianino (auf der Bühne); Trinklied Wozzecks; Lied Margrets; Ensemble; Fortsetzung (quasi Durchführung)	Margret entdeckt Blut an Wozzecks Hand, er stürzt davon, um das Messer zu suchen. — »Was wollt Ihr? Was gehts Euch an? Bin ich ein Mörder?«
1. als Akkord 2. auf anderen Stufen 3. Coda	Wozzeck ertrinkt. Hauptmann und Doktor kommen vorbei. — »Das stöhnt — als stürbe ein Mensch.«
Orchesterzwischenspiel (quasi Epilog) in d-moll	
Quasi Toccata = Das Lied der Kinder; Ensemble	Spielende Kinder, unter ihnen der Junge von Marie. — »Hopp hopp! Hopp hopp!«
Einige Schlußtakte nach Fallen des Vorhangs	



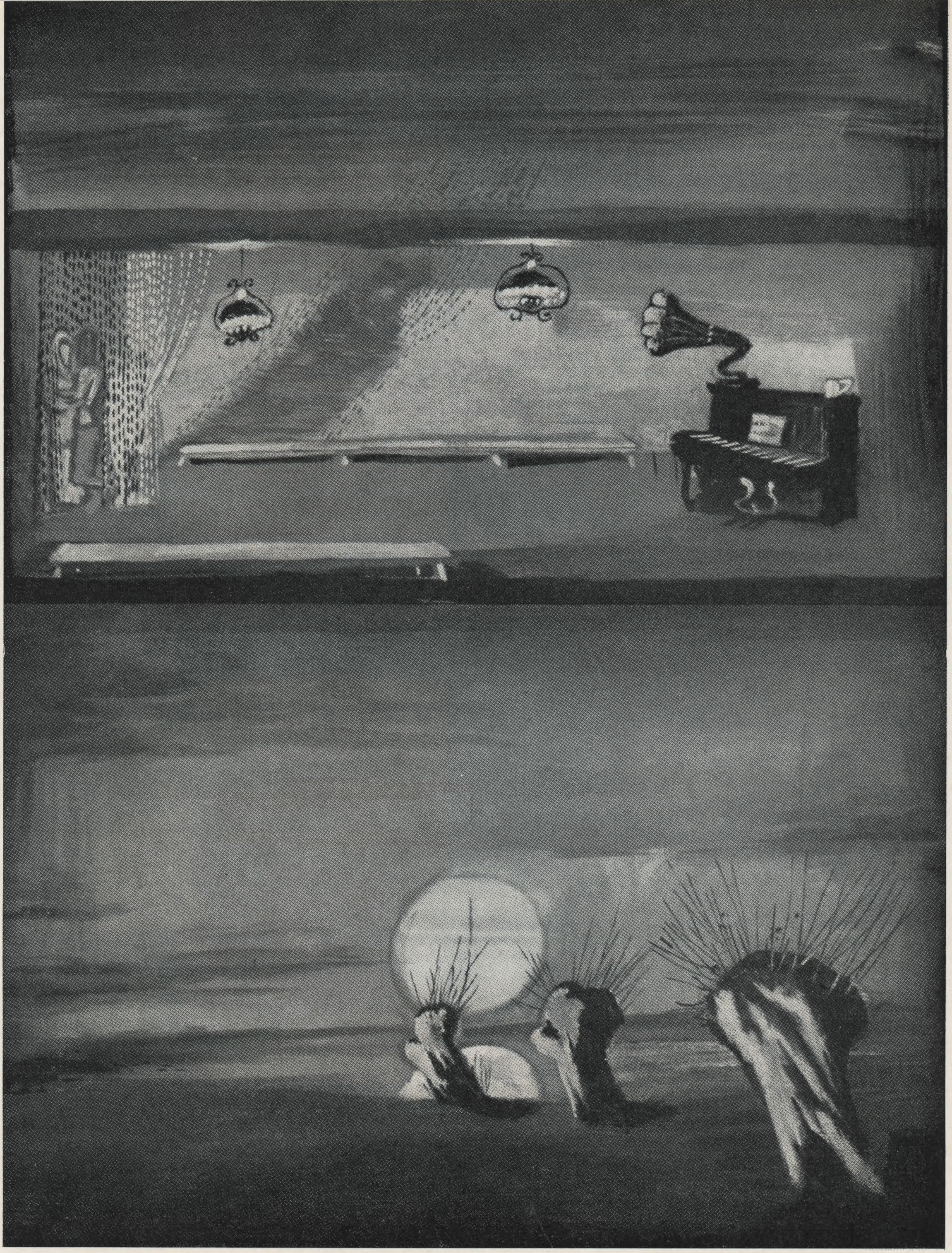
Alban Berg
Wozzeck



Inszenierung Rudolf Hartmann
Bühnenbild Helmut Jürgens †



Alban Berg
Wozzeck



Inszenierung Rudolf Hartmann
Bühnenbild Helmut Jürgens †



Georg Büchner
geb. 17. Oktober 1813 zu Goddelau bei Darmstadt,
gest. 21. Februar 1837 in Zürich
Lithographie von A. Hoffmann

Atmosphäre - Sucher finden Atmosphäre

WK MÖBEL

Tausende von Menschen finden den Weg zur Brienner Straße in DIE EINRICHTUNG. Alle suchen Atmosphäre für ihre Wohnung. Aber alle stellen sich anderes darunter vor.

Tausenderlei Vorstellungen von Atmosphäre zu realisieren, heißt für DIE EINRICHTUNG - im Sinne Goethes - die Forderung des Tages. Sie erfüllt uns mit Begeisterung, wie wir sie mit Begeisterung erfüllen.

Für Ihre Wohnung finden Sie gemeinsam mit uns Ihre eigene, im besten Stil der Zeit geprägte Atmosphäre. Auch kleine Dinge können Atmosphäre schaffen. Und die großen kosten bei uns oftmals weniger als Sie denken!

Die Einrichtung
Beringer u. Koettgen

München Brienner Straße 12

EIN FESTLICHER ABEND



mit der eleganten Brille –
den unsichtbaren
Söhnges-pupil-linsen –
dem guten Opernglas.

Söhnges Brienner Straße 7

Schwarzwälders

Naturweinstuben

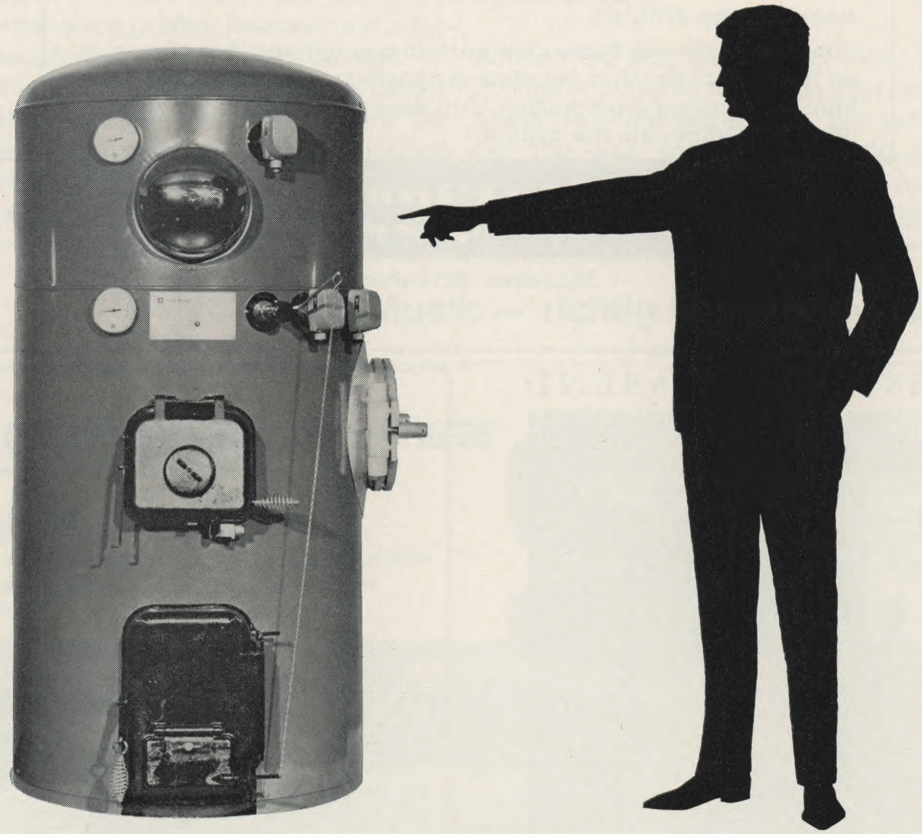
bieten Bestes aus Küche und Keller

Schwarzwälders
NATURWEIN IST 100% WEIN

München 2, am Dom, Hartmannstraße 8
Telefon: Gästeruf Naturweinstuben 227216
Naturweinhandlung 222929

KRUPP

Wenn Heizung und Warmwasser — dann Krupp-Kessel



Informationen erhalten Sie durch:

Fried. Krupp Eisen- und Stahlhandel
43 Essen, Altendorfer Str. 100

Verkauf und Einbau durch örtliche Zentralheizungsfirma



Giacomo Puccini: Tosca
Inszenierung Hans Hartleb · Bühnenbild Ekkehard Grübler

Giacomo Puccini: Tosca
Inszenierung Hans Hartleb
Bühnenbild Ekkehard Grübler







Georg Friedrich Händel
Xerxes



Inszenierung Heinz Arnold
Bühnenbild Ita Maximowna

Münchner Festspiele 1965: 17. Juli mit 15. August · Gesamtleitung Professor Rudolf Hartmann

Georg Friedrich Händel

Cuvilliéstheater — XERXES
26. Juli, 2., 12. August

Wolfgang Amadeus Mozart

Nationaltheater — DON GIOVANNI
in italienischer Sprache
22., 27. Juli, 2. August

Cuvilliéstheater — COSI FAN TUTTE
22., 29. Juli, 5., 14. August

DIE HOCHZEIT DES FIGARO
20., 25., 30. Juli, 4., 11. August

Gioacchino Rossini

DIE LIEBESPROBE
19., 24. Juli, 9. August

Richard Wagner

Nationaltheater — DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG
18. Juli, 1., 8., 15. August

TRISTAN UND ISOLDE
25. Juli, 6. August

Richard Strauss

Nationaltheater — ARABELLA
17., 20. Juli

DER ROSENKAVALIER
30. Juli, 4., 9., 13. August

Cuvilliéstheater — CAPRICCIO
21., 31. Juli, 7. August

INTERMEZZO
23., 28. Juli

Paul Hindemith

Nationaltheater — CARDILLAC
29. Juli, 10. August

Carl Orff / Claudio Monteverdi

Nationaltheater — Lamenti:
KLAGE DER ARIADNE
ORPHEUS
TANZ DER SPRÖDEN
19. Juli, 5. August

Ernst Krenek

Nationaltheater — KARL V.
3. August

Liedermatinéen

Cuvilliéstheater — INGRID BJONER · 18. Juli
HERMANN PREY · 25. Juli
KIETH ENGEN · 1. August

Brunnenhof der Residenz — *2 Serenaden*
27. Juli, 3. August

Der Vorverkauf beginnt am 24. April

Ballett-Festwoche: 8. mit 12. Mai 1965 LEITUNG HEINZ ROSEN

Nationaltheater

8. Mai PREMIEREN-ABEND

Tschaikowsky	SERENADE	Choreographie: George Balanchine
Bartók	MEDEA	Choreographie: Birgit Cullberg
Berlioz	ARCADES	Choreographie: Attilio Labis

9. und 10. Mai
Gastspiel Ballet du XX^e Siècle (Maurice Béjart)

Ohana	PROMÉTHÉE	Choreographie: Maurice Béjart
Henry/ Schaeffer	SYMPHONIE POUR UN HOMME SEUL	Choreographie: Maurice Béjart
	ETUDES	Choreographie: Béjart/Belda
Wagner	MATHILDE	Choreographie: Maurice Béjart

11. Mai
Tschaikowsky DORNRÖSCHEN Choreographie: Heinz Rosen
mit Gästen des Staatlichen-Kirow-Balletts Leningrad

12. Mai GALA-ABEND

mit
Kirsten Simone – Henning Kronstam
(Königl. Ballett Kopenhagen)
Claire Motte – Attilio Labis (Opéra Paris)
Carla Fracci (Scala Milano) – Attilio Labis (Opéra Paris)
Christel Zimmerl – Karl Musil (Staatsoper Wien)
Lupe Serrano – Royes Fernandez (United States)
Zsuzsa Kun – Ferenc Havas (Staatsoper Budapest)
Dulce Anaya – Rainer Köchermann (Staatsoper Hamburg)
Konstanze Vernon – Winfried Krisch (Staatsoper München)
Margot Werner – Roger Lucas (Staatsoper München)
Helga Heinrich – Heino Hallhuber
(Staatsoper München)

Beginn des Vorverkaufs am 28. April 1965

Änderungen vorbehalten



**In diesem Hause
gehen Sie auf**

GIRLOON-HOCHFLOR UND GIRNOVA

**der Perlon-Velours
Auslegware**

**geschmackvoll
überragend haltbar
schmutzunempfindlich**

**geliefert und verlegt von
Bayerns großem Einrichtungshaus**

böhmler

BÖHMLER IM TAL

Teppiche · Möbel · Gardinen · Betten · Tapeten · Linoleum


MARTINI
on the rocks
MARTINI
MARTINI
MARTINI
..zu jeder
Gelegenheit